

ALESSANDRO MAGNASCO (1667–1749)

«EIN MÖNCHSBEGRÄBNIS»

Leinwand; 93,1 × 132,3 cm

Inv. Nr. G 250

Provenienz: Sammlung Melchior von Birkenstock, Wien, bis 1820

Erworben: 1820 durch Fürst Johannes I.

In seinen fast unzähligen, häufig in Sequenzen und Wiederholungen angelegten Gemälden läßt Magnasco eine ausgeprägte Neigung zu den Schatten- und Nachtseiten der menschlichen Existenz erkennen, ein tiefgreifendes Interesse an den Bewohnern gesellschaftlicher «Randgebiete», an Einsiedlern und Mönchen, Gauklern und Zigeunern, an Soldaten und Räubern, Inquisitoren und Folteropfern.

So auch im vorliegenden «Mönchsbegräbnis». Karthäuser oder Kamaldulenser in weißem Habit tragen einen verstorbenen Ordensbruder auf einer Bahre zum Grab, das eben mit Schaukeln ausgehoben wird. Eine doppelsäulige Bogenreihe, die mit Bischofsbüsten verziert ist, begrenzt den «Camposanto», den Klosterfriedhof, in dessen Grund paarweise sich kreuzende, im Absterben begriffene Bäume wurzeln, deren Grün nur wenig Hoffnung auf ein mögliches Weiterleben verheißt. Scheinbar wahllos sind Kreuze im steinigen Boden verteilt. Sie deuten auf Gräber, denen keine Pflege zukommt. Ein dunkler Himmel ruht über der Szene, auf die ein fahles, kaum identifizierbares Licht fällt. Es läßt die manieriert überlängten Gestalten der Mönche wie Lemuren aufscheinen, die marionettenhaft mechanisch ihre Handlungen vollziehen. Wenig Individuelles charakterisiert sie, selbst dort, wo Gesichter erkennbar sind. Tracht und Tonsur nivellieren ihre Unterschiede und machen den Einzelnen zum anonymen Mitglied einer durch Regel und Ritual beherrschten Ordensgemeinschaft. Der Tote wird mit letzten, formelhaft aus Büchern vorgetragenen Gebeten begleitet, und die Lebenden unterscheiden sich von diesem allein durch ihre aufrechte Körperhaltung. Man glaubt ihr monotones Murmeln zu hören, das nur vom metallisch harten Klang der rhythmisch in die Erde eindringenden Schaukeln unterbrochen wird. Das Grab ist noch nicht fertig, weshalb die Bahre, der drei Mönche mit Vortragekreuz und brennenden Kerzen voranstellen, abgestellt wurde. Dem Liegemotiv des Toten setzt Magnasco kontrapunktisch die sich senkrecht hinter ihm auf einem hohen Postament erhebende, von einem Kreuz bekrönte Säule entgegen, die wie eine übersteigerte, hoheitsvolle Metapher des christlichen Glaubens erscheint. Die Säule hat, wie auch jene der Arkaden, eine korinthische Ordnung und läßt an die bei Vitruv¹ erzählte Entstehung des nach seinem griechischen Ursprungsort benannten Kapitells in der Folge eines Begräbnisses denken. Zu Füßen der Säule, auf der Oberkante des Postamentes, liegt kaum sichtbar ein Schädel, gleichsam als Reminiszenz an Golgatha. Das Kreuz, das der Verstorbene mit seinen Händen auf die Brust gedrückt hält, vermag hier kaum Trost zu spenden. Fremd und gespenstisch wirkt der Ort, von dem nur schwer vorstellbar ist, er gewähre den toten Seelen bis zum Tage des Jüngsten Gerichtes, bis zu ihrer Auferstehung Ruhe und Frieden. Die unstat-

flackernde Erscheinungshaftigkeit der Mönche mag als äußerer Hinweis auf einen Zustand innerer Besorgnis verstanden werden, der in der Frage gründet, ob dem Menschen, auch bei gottestruer Lebensführung, die im Christentum verheißene Erlösung wirklich zuteil werde. Es hat den Anschein, als seien die Mönche, jeder für sich, mit dieser Frage allein gelassen.

Sowohl die Bildthemen, als auch die Handschrift, mit der sie vorgetragen werden, zeichnen Magnasco als singuläre Künstlerpersönlichkeit des späten 17. und der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts aus. Im Unterschied zu anderen Werken des Barock mit religiösem Inhalt, die Magnascos Schaffen vorausgehen oder es zeitgenössisch begleiten, eignet den seinen ein herb düsterer, nicht selten grotesk makaberer Grundton, dem jedes heroische oder triumphale Pathos fehlt. Nichts deutet hin auf ein Gefühl verlässlichen Aufgehobenseins im Glauben. Den Einzelnen umgibt, auch in Gemeinschaft, eine Aura tiefer Einsamkeit. Und fast sieht es so aus, als drohe dem Individuum, aller Vereinsamung zum scheinbaren Trotz, in der Gemeinschaft, die schnell den Charakter der Masse annimmt, die physische Auflösung. Diesen Eindruck forciert Magnasco durch eine nervöse, schneller Gestik folgende Pinselführung, die Mensch und Gegenstand eine klar und sicher umrissene Körperlichkeit verweigert. Von motorischer Unruhe und geistiger Skepsis ist die Hand des Künstlers getrieben. Wie begründet vermutet wird, fand Magnasco, jeder Sinnenfreude und Sentimentalität abhold, in den Ideen des Quietismus religiösen Zuspruch².

Die schnelle und bei aller Spontaneität gleichwohl äußerst routinierte Malweise Magnascos erlaubte eine variantenreiche Ausformung verschiedenster Bildthemen. Auch das liechtensteinerische Gemälde liegt in zwei weiteren, nahezu identischen Fassungen vor, wie z. B. jene im Museo Civico in Bassano del Grappa, die einst mit Salvator Rosa in Verbindung gebracht wurde. Die gleiche Figurengruppe erscheint auch vor freier Landschaft³, welche, wie Geiger vermutet, von der Hand Carlo Antonio Tavellas stammt. Die Entstehung dieser Gemälde ist wohl in die ersten beiden Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts zu datieren.

In Genua gebürtig, ging Magnasco 1677 nach Mailand, wo er von Klerus und Adel zahlreiche Aufträge erhielt. Zwischen 1703 und 1711 hielt er sich in Florenz am Hofe des Großherzogs Cosimo III. de' Medici auf. Über Mailand ging er 1735 nach Genua zurück. Die Wiederentdeckung des früh in Vergessenheit geratenen Malers war eine Leistung des 20. Jahrhunderts.

U.W.

¹ Vitruv, Zehn Bücher über Architektur, übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Dr. Curt Fensterbusch, Darmstadt 1976, S. 173.

Der römische Architekt und Ingenieur Vitruv widmete seinen Architekturtraktat dem Kaiser Augustus.

² Siehe G. G. Syamken, Die Bildinhalte des Alessandro Magnasco 1667–1749, Hamburg 1965, S. 134.

³ Siehe Geiger, 1914, Nr. 19, sowie Sotheby's, London, April 1989, Nr. 15.